

151
Von der musikalischen

Grammatik

Zurückgekehrt.

Von der musikalischen Tonart.

Um Ihnen von der musikalischen Tonart richtigere
Begriffe beizubringen, muß ich Sie erst mit der neu-
gelenkten geistigen Thätigkeit bekannt machen.
Diese einzelnen Thätigkeiten sind nicht anders als die Töne selbst,
die erst aber in Abhängigkeit ihrer Verbindung, durch
Kombination und Unterordnung mit einem ganz andern Gesetze,
genannt betrachtet werden, als Sie in der physikalischen
und mathematischen Klanglehre betrachtet worden sind.
Auch das ist wie ihre Betrachtung und Größe
einzelnen kennen, und bilden sie gleichsam eine
musikalische Alphabet; erst sehen wir aber auch
diesem Alphabet diejenigen Töne voraus, die nur
absichtlichen Verbindung fähig sind, und sehen auf
diese Weise gleichsam Sylben und Worte zusammen.
Es läßt sich auf eigentlicher noch nachsehen,
wie viele Töne, aus der großen Menge, die der
musikalischen Physik und Mathematik hier
ausbrüten, brauchbar, und die vorerwähnten
absichtlichen Verbindung fähig sind.

Unter die vorhergegangenen und die vorhergehenden
des Jahresallens ist von jetzt eine Reihe gegeben.
In der ersten Periode des Kunst, machen die Töne
gleichsam nur eine ganz kleine Familie aus, in
welcher nur die allernächsten Verwandten aufgenommen

moore; allein in der Folge werden sich immer
mehrere, die ebenfalls sich für Verwandte abgeben
und auf ihre obgleich unterschiedenen Verwandtschaft be-
rufen können. Bei jedem neuen Aufwärtung steht
man sich also mehr, und weniger sich mehr schick-
lich anzunehmen, auch nicht ab, so man sie
besser zu brauchen versteht, wenn man sie mit sich
den auf. Es ist nicht und nicht die Familie der Jüde
allein so groß geworden, daß es nicht möglich
mehr etwas mehr will, die Abstammung und Grade
der Verwandtschaft alles und jedes derselben gehörig
zu erkennen.

Man steht in diesem Falle am besten, wenn
man die ersten Vorgesetzten seiner Unterstellung mit der
ersten Stammtafel der Familie vertritt, so dann diese
nächste Verwandte stellt, und sich bemüht, so hoch
immer mehr die nächste Verwandten der vorer-
wähnten zu finden. Es wird man nicht in der Hand
gefaßt, nicht wird alle und jede Informationen be-
nen zu können, sondern auch die Grade ihrer
Verwandtschaft genau zu bestimmen.

Die Aufbindung der ersten Stammtafel dieser
unserer Jüden - Familien können wir keine
bessere Angewandtheit finden, als die Natur selbst.
Es muß nämlich unter einer solchen Reihe von
verwandten Tönen gesucht werden, von welcher
sich am besten läßt, daß sie die erste genannt
wird, die sich zu einer vollständigen Familie be-
zieht.

Sammlt und verbindet sich, natürlich eine solche
Tonsatz, oder Folge von Tönen, die jeder, auf der
angewandtesten Kunst, ohne alle vorhergehenden Aus-
weisung, bloß aus eigener Kenntnis hervorbringen
im Stand ist.

Wir müssen, daß die einfache Tondreihe, die wir
die diatonische nennen, eine solche Notation
ist. Vomüßlich wird sich also zu ihr der erste Stamm,
oder der ganze Tonfamilien am leichtesten finden
lassen.

Diese einfache diatonische Tondreihe oder Tonsatz
enthält folgende Töne:

C d e f g a h e j und ist eine
so leichte und natürliche Folge von Tönen, daß sie
nicht fast auszusagen zu sagen pflegt. Bloß um zu
wissen musikalischer Instinkt kann sie schon hervor-
bringen. Daß sie der einfache, ungetrübte Wohl-
klang der Natur selbst ist, beweist nicht auf die genaue
und innige Verbindung der Töne selbst zu halten
Klänge. Die Töne so genau zusammen, daß
man sie hören, (wie bei einem einmal aus-
genommenen Gleichgewicht zu bleiben) fast keine
unterschiedenen Grade der Verwandtschaft finden
kann, als etwa unter Vater, Mutter, Söhne
und Töchtern vor sich.

Um indessen zu wissen, warum diese natürliche
Reihe aus der Vollständigkeit besteht, oder welche Töne
unter der gesamten Tonsatz die nächste Verwandten

sind, müssen wir abwaschen das mathematische Verhältniß
hiesiger Töne zurückzuführen.

Das einfachste Verhältniß ist das der Quinlaug,
1-1; das auch die folgende, das des Octaven,
1:2; ferner das des Quinten, 2:3. u. f. w.
so daß auch die einfachsten Töne von Gasse
folgende Töne giebt, z. B.

1 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6.

C - C - e - g - c - e - g.

In dieser so auf einander Töne finden wir
nicht mehr als 3 verschiedene Töne, nämlich die
Grundton C, dessen vierte Quinte, unter des Gasse
3, C; und dessen große Terz, e; unter des Gasse
5; die sich in der Zusammenfassung als die harmoni-
sische Klang zeigen, von welchen die schon
oben noch gesagt haben, daß es die Harmonie,
oder also mögliche Harmonie ist.

Aber nicht bloß aus diesem mathematischen Ver-
hältniß läßt sich die auf einander Töne der zu
harmonischen Klang gehörigen Töne herleiten
auch die physikalischen Klangfarben giebt uns Mittel
dazu an die Hand.

Wir werden sich noch erinnern, daß wir bei
Beschreibung der Eigenschaften des Tones bemerkt haben,
daß ein einziger Ton sehr oft nur eine gewisse
vollständige, das heißt: ein Ton
klingt so einzig und rein, daß, nicht noch einige

andere mit ihm verwandte Töne bald her-
vor oder stärker mitklingen sollten. Wenn man nun ge-
nau untersucht, welche Töne es denn sind, die auch
diese Weise in jedem ^{oder} harmonischen Ton mitklingen,
so findet sich, daß es gerade die nämlichen sind, die
wir durch das mathematische Verhältniß für die Quinten,
Terzen und Sexten haben, nämlich die harmonischen
Klang. C - e - g.

Ob mit dem Ton C geschieht, wird unmittelbar auf
mit einem andern Ton geschehen, so bald man ihn
zum Grundton annehmen will. Denn unsere
physikalischen Gesetze zu folgen liegt der har-
monischen Klang in jedem einzelnen Ton vor-
liegen.

Unter der zu harmonischen Klang gehörigen
Töne findet man die Quinte am stärksten; auch
ist sie dem Grundton näher verwandt, als die
Terz, wie wir aus dem Gasse = Verhältniß gesehen
haben. Wir wird daher auch in Betracht dieser Töne
sich dominante genannt.

Wir sehen also gleichsam die Töne vom Grund-
ton zu sagen, daß so bald es zum Grundton ge-
hört wird, werden immer Töne zugehört, die so anders
u. f. w. mit; so, daß wir deutlich sehen können,
die Zusammenhang aller möglichen brauchbaren Töne,
sollen geschehen durch Quinten, die mögen man
oben = oder Unterquinten sagen. z. B. Durch oben-Quinten:

C-g; G-d; D-a; A-e; E-h;
 H-fis; Fis-cis; Cis-gis; Gis-dis;
 Dis-ais; Ais-eis; Eis-his oder e;

Oder durch Unter-Quinten:

C-f; F-b; B-es; Es-as; As-des;
 Des-ges; Ges-ces; Ces-fes;

Wenn wir nun diese durch Ober- und Unter-Quinten
 mögliche Töne, nicht so wie sie sich aus niemandes möglich
 haben, sondern wie sie sich niemandes der Stelle nach aus
 natürlichen Tönen, das heißt, in einer ordentlichen Tonleiter
 zusammenfassen, so finden wir folgende Tonfolgen:

c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis,
 ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces, ce, die,
 aus 21 für lauter zusammenfassende vollkommenen
 Quinten) Grundtöne besteht. Sind nun diese 21 Töne
 hinreichend, die in fertiger Sprache auszusprechen
 achten vollkommen zu bilden, so können wir darauf
 festsetzen, daß diese sechs maßen, noch weniger
 sage diese.

Wenn ich nun aus diesen 21 Tönen zum Grund-
 ton annehme, und so dann das Verschiedene aller
 übrigen gegen ihn allein betrachte, so muß ich
 finden die eigentlichen Töne von der Natur
 fallen. So lange sie bloß nach ihrer
 Formgebung betrachtet werden, kommt keine
 andere Intervalle als die vollkommenen

Quinte zum Vergleich. Da aber jeder Ton aus
 der ganzen Reihe betrachtet als Hauptton aufge-
 faßt werden muß, nach dem sich alle übrigen verhalten
 müssen, so ist es nötig, sie auch in Absicht auf ihre
 Verschiedenheit zu einem einzigen auszusprechen. Sind
 sie zu betrachten. Diese Betrachtung läßt sich am
 besten unmittelbar insofern Notengleichheit benutzend
 zeigen:

Alle Töne, die aus der vorerwähnten Reihe,
 in dem Notengleichheit nun und abwechselnd alle
 zusammen, so mögen wir auf diese natürlichen Töne
 diese # oder b setzen oder reinlich setzen, so daß
 die Natur der Intervalle, oder der Töne.

Alle Töne, die in der Aufzählung unter diesen
 stehen, sind: von d, g, h, von e, a, c;
 von f, Quinten; von b, Terzen;
 von c, Sexten; von d, Octaven etc. etc.
 Töne Intervallen. Terzen.



Aus diesem ist Probe Augensichtbar können die-
 sehen, daß es von jeder Gattung der Substantiven
 unferne Probe geben, nachdem sie namentlich auf diese
 Stellen nebeneinander gestellt oder nebeneinander stehen. Diese
 verschiedenen Probe stehen durch die Begriffe, ein,
groß, klein, ergrößerst und verkleinert unter-
 schieden und bestimmt. So hat man z. B.

- 1.) eine ein, ergrößerst und verkleinert Form.
 ab: e - e; e - eis; e - es.
- 2.) eine klein, groß, verkleinert und ergrößerst
 Form, ab: e - des; e - d; eis - des; e - dis.
- 3.) eine klein, groß, verkleinert, und ergrößerst
 Form, ab: e - es; e - e; eis - es; e - dis.
- 4.) eine ein, verkleinert und ergrößerst Form,
 ab: e - f; eis - f; e - fis.
- 5.) eine ein, verkleinert und ergrößerst Form,
 ab: e - g; eis - g; f - eis.
- 6.) eine klein, groß, verkleinert und ergrößerst
 Form, ab: a - f; e - a; dis - b; as - fis.
- 7.) eine klein, groß, verkleinert, nü = und gering =
ergrößerst Form, ab: e - b; e - k; eis - b; e - his; es - his.
- 8.) eine ein, gering verkleinert und
gering ergrößerst Form, ab: e - e; e - es; eis - es; e - eis; es - eis.

und so weiter; so daß man übersieht, wenn
 man nicht nur die für angezeigten ergrößerst,

sondern auch diejenigen, die aus allen mög-
 lichen Verbindungen noch entstehen, zusammen-
 nimmt, 52 Arten von Substantiven hervorgeht,
 bringt, nur daß, die sich aber nicht weiter
 mehr erörtern noch erörtern läßt, es
 müßte ihm darüber geschrieben, daß man die
 Formen, troz, quast, quinte, tripe, triptum
 und Octave noch im eine Octave stellt,
 und für Nouveau, Antique, Antiquaire,
Projet etc. macht. Auf diese Weise könnte
 dann noch noch eine große Menge von Sub-
 stantiven gefunden werden.

Alle diese Substantiven nehmen in Abhängigkeit
 auf ihre Kraft = oder Uebel = Zeit gegen
 einen gegebenen Grundton mindestens eine
 besondere Abtheilung, indem sie diese, figura,
stas magis, consonanz oder dissonanz
 genannt werden. Die ein Form, ein
Octave, ein quinte, ein quarte, groß
 und klein troz, groß und klein troz,
 stehen unter die Consonanzen gezählt, alle
 übrigen Substantive aber unter die Dissonanzen.
 Man unterscheidet so gar die Consonanzen unter
 sich wieder in vollkommen und unvollkommen,
 reine Consonanzen, rein Unrein, das aber
 sehr gleichgültig ist, auf fast gar keine Rücksicht
 in die Töne selbst und die Befandlung derselben hat.

Wenn diese säublichen Introsalle so gehalten werden, daß die Schriftkennzeichen nicht nur anders folgen, und eine Tausche einweisen, so kommt man, daß die Größe ihrer Verbindung von anderen säublichste Dingen ist, nämlich die in dieser Weise mitfallen. Die Dingen sind also miteinander in einem Salz malen aber ganz anders, während groß oder klein ist, oder in einem Einheit oder nachweislich von einem anderen mitfallen. Diese Dingen aber von Dingen, mit dem noch dazu gehörigen kleinen und großen ganzen Tausch, werden über, läßt die Salz Introsalle genannt, vermittelt durch man nicht mit der neuen Verbindung aller möglichen Introsalle, sondern auf die Folge der Tausche und Belang der Dingen zu sein bestimmt kann. Was müssen sie dazu von allen Dingen können können.

Das so genannte Violoncello = oder nachschwingende
Don kann auf der Klänge Salbe Don grünend
moder (Semitonium minimum) und ist niguel
hief nun bloß idealisiert Intonall. Es besteht
auf zwei Noten, deren nun auf der Linie der
anderen also auf dem darüber bestehenden Intervall
besteht, welche beide also stets schwingend =
und schwingend - Intervall, so nach gegen
nun so stark oder schwach sind, daß
zu beide auf nun dem Klang zu bestehen
stehen - z. B. es - des ; gis - as ;

dis - es. Auf Clarinon ist der Uebungsstich
in der ersten Lage der Ton zu stellen; allein auf
beide Seiten, und einige Clarinon
weisen, besonders aber mit der Fingerringen
kann es deutlich und deutlich ausgedrückt wer-
den. Ein zweites Uebungsstich ist ein Ton
als ein Uebungsstich der ersten Teil eines Tons.
Die Bewegung dieser zweiten Uebungsstich hat
einen ganz an der Flöte einen besonderen
Stil und ist - Klagen angeblich.

als Chine sabte Ton aufsteht, wenn zum
Namen auf einem Linien oder in einem Pato-
phonet, dann nur gegen die anderen durch eine
Tafelungsziffern setzt, oder durch ein klein-
drückungsziffern notwendig ist. z. t. g-gis;
a-as; b-h; e-es; c-os.

Der große gelbe Ton ist der blühende
Umbroffind von neuen Nüssen zu haben. y. f.
c - des ; e - f ; h - als ; gis - a.

das klänge ganze Ton nützt auf das „Gefühl“
aufzeichnung von ganzen klängen gleicher Töne,
und führt auf Tonus minor. Im Notensystem
läßt dieses Umstand sehr deutlich sehen,
und ist aufzuführen in der musikalischen
Ausbildung der Instrumente von großer Wichtig-
keit, obgleich diese so gewöhnliche Untersuchungen
die gewöhnlichen Musikern gewöhnlich aber nicht
so zu untersuchen erfolgt. so

steht so aus: c - cis; es - eis; as - as.
der große ganze Ton ruht auf dem c, die
Sammenfassung des kleinen und großen halben
Tons, nämlich: c - cis - d; es - f; also
es - e - f; g - fis - f.

Manches sind wir so weit, daß wir vollkommen
können, auf welche Weise aus einem Ton aus
von Tönen und Intervallen, nämlich besonders
Klanggesetze, und ganzes verschiedenes Ton-
ge bildet werden.

Ein Klanggesetz ist diejenige systematische
Fortsetzung einer Reihe von Tönen, die immerfall
der Grenzen eines Octaven ringeschlossen ist.

Die Fortsetzung der Fortsetzung unter der
fortgesetzten Reihe bestimmt die Natur
sind der verschiedenen Klanggesetze.

Dieses Klanggesetz gibt es drei,
nämlich das diatonische, und
chromatische, und
melismatische.

Diese drei Klanggesetze sind sehr von
einander verschieden. Wir haben zwar alle
drei den Anfang eines Octaven mit einander
gemein, nämlich aber in ihrer Fortsetzung
ganz verschiedene Weisen, so wie auch sehr
verschiedene Töne und Intervalle. Um sie
genau von einander unterscheiden zu können,

müssen wir jedes Klanggesetz auf den Anfang
Art betrachten, nämlich: 1, anfänglich;
2, abwärtig, und 3, mit einander verbunden,
also chromatisch.

Das diatonische Klanggesetz ist das natür-
lichste und einfachste, wenn die Klänge bloß in
ganzen und großen halben Tönen fortgesetzt werden.

Wenn die Fortsetzung anfänglich geschieht,
so ist die Folge, da in die Grenzen eines
Octaven ringeschlossen Töne so:

c d e f g a h c.

Ganz anders ist die Folge der Töne, wenn
die Fortsetzung abwärtig geschieht, z.B.

c b as g f es d c; also:

g f e d c b a. Diese beiden

Arten des diatonischen Tonsfolgen, werden
das nurliche diatonische Gesetz genannt.

Chromatisch oder mit einander verbunden bleibt
die Tonsfolge anfänglich oder abwärtig immer.

z.B. Anfänglich: c d es e f g as a b h c; also:
a b c cis d e f fis g as a.

Ganz anders wird dieses chromatische Klanggesetz
von einigen Tondiskussionen für das chromatische
Gesetz gehalten. Wir werden aber bald
sehen, welche eine große Unterschied unter
diesen beiden Gesetzen ist.

Absteigend oder abwärts steht es so aus:

c h b a as g f e es d c; oder
a gis g fis f e d cis c h a.

Diese diatonische Klanggestalt im Absteig auf
die Größe des Intervalls aufzukehren, so ist
keine Mühe, hat also folgende Ordnung:

Aufwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - d oder a - h - g Quinta
- 2.) ein ganzer Ton: d - e oder h - cis - g
- 3.) ein großer halber Ton: e - f oder cis - d. - 5
- 4.) ein ganzer Ton: f - g oder d - e - 9
- 5.) ein ganzer Ton: g - a oder e - fis - g
- 6.) ein ganzer Ton: a - h oder fis - gis. 9
- 7.) ein großer halber Ton: h - c oder gis - a. 5

Abwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - b oder a - g. - 9
- 2.) ein ganzer Ton: b - as - g - f 9
- 3.) ein großer halber Ton: as - g - f - e 5
- 4.) ein ganzer Ton: g - f - e - d 9
- 5.) ein ganzer Ton: f - es - d - c. 9
- 6.) ein großer halber Ton: es - d - c - h. 5
- 7.) ein ganzer Ton: d - c - h - a. 9

Das chromatische Klanggestalt besteht in
dem dem Umfang eines Octavs unfern
Töne, Halbtöne und Intervalle, kann aber nie
allein, sondern allmal nur in Verbindung

mit dem vorerwähnten diatonischen Klang
gestellt gebraucht werden, und wird aus diesem
Ursache auf chromatisch das diatonisch = chroma-
tische Gestalt genannt.

Es wird ebenfalls so wie das diatonische,
aufwärts, abwärts und monisch betrachtet.

Aufwärts steht es so aus:

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - c; oder
a - ais - h - his - cis - d - dis - e - eis - fis - fisis - gis - a.

Abwärts

c - h - b - a - as - g - ges - f - e - es - d - des - c; oder
a - gis - g - fis - f - e - es - d - cis - c - h - b - a.

Monisch

c - cis - des - d - dis - es - e - f - fis
ges - g - gis - as - a - ais - b - h - c; oder
a - ais - b - h - his - c - cis - d - dis - es -
e - eis - f - fis - fisis - g - gis - a.

Esobey ist zu merken, daß inbetracht genommen
wird, das diatonisch - chromatische Klangge-
stalt innerhalb der Gränzen eines Octavs
in großen und kleinen halben Tönen fort-
gesetzt, so wie in der That das bloß
diatonische Gestalt nur in ganzen und großen
halben Tönen fortgesetzt.

Das dritte Klanggestalt, nämlich das inso-
fern monische Gestalt muß nur in kleinen und

großen salben Tönen, sondern sanft/süßlich in
den inhaltlichen Vokalstönen fort. Es muß
abgesehen, so wie die beiden vorerwähnten
auf derartig Art, nämlich aufwärts, abwärts
und horizontal betrachtet werden.

1.) Aufwärts.

c - cis - cisis - d - dis - e - eis - f - fis -
fisis - g - gis - a - ais - h - his - c; oder
a - ais - aisis - h - his - cis - cisis - d -
dis - didis - e - eis - fis - fisis - gis - gisis - a.

2.) Abwärts.

c - ces - h - ceses - b - bb - a - as -
agas - g - ges - geres - f - fes - e - es -
ees - d - des - desdes - c; oder:
a - as - gis - asas - g - ges - fis - f - fes -
e - es - ees - d - des - cis - c - ces -
h - b - bb - a.

3.) Horizontal.

c - desdes - cis - des - cisis - d - eses -
dis - es - e - fes - eis - f - geres - fis -
ges - fisis - g - asas - gis - as - a -
bb - ais - b - ceses - h - ces - his - c.

Die alten Griechen haben sich die musikalischen
Klanggesetze für bedient; nun sagen, die nun
die größte Kunst zu sagen scheint, daß sie
kein Harmonie Gesetz haben können.

Die Töne nunmehr sind bloß durch ihre
Harmonie gegeneinander, wobei, die musikalischen
Gesetze derselben anzugeben; so wie man
denn überhört bei Begleitung dieses vorerwähnten
Tongesetzes mit seinem fertigen Satz, daß
das mit uns bloß die musikalischen Gesetze
harmonischen Tongesetze bedingen. Die
musikalischen sind so sehr bewußt, daß man
musikalischen Vokalstönen, die noch dazu (nämlich
auf den Klavierinstrumenten) bloß inhaltlich
sind, als: cis - des; dis - es; e - fes;
eis - f; fis - ges; gis - as; ais - b;
h - ces; his - c; wollen im Betracht
des ganzen wenig sagen, und benutzen noch
auf keine Weise die musikalischen Gesetze des
musikalischen Gesetze. Auf selbst da,
wo uns die Töne und ihre bestimmten
nutzbaren Modulationen nützlich, und das
galt vorerwähnten oder vorerwähnten Tönen,
als: fisis - gis - es zu bedingen,
gesetzt es muß zu gewissen Ausdrücken
des Inhalts auch den Namen, und ich
muß es nun in allen Tönen, gemein
Tonsposition, als musikalisch anzusehen.
Mit neuen Worten: man mit uns noch
fertiges Satz selbst Klänge bedingen,
da die Ansätze nach uns musikalischen

Klanggesamtheit gegeben, so gesammelt man hat im
der musikalischen Orthographie miltre. Es sind in Wirk-
liche musikalische Töne, in dem Töne, in welchem
es das die alten Griechen bestehende wurde. Wenn
infolge unwillkürlicher Töne das glaubt, für die
deute sich als musikalische Klanggesamtheit, man
für in der Handlung das die Unvollständigkeit
dieser Elemente oder nach kleinen Teilen in der
Anlage von der Reflexion seiner Töne, so ist
für sich, und beweisen, dass sie wenig von
der Sache verstehen.

Nachdem wir nun unsere mannigfaltigen In-
halte nach der 3. vorfinden Klanggesamtheit
die keine geordnet haben, sind wir in der Lage
zu den darauf nachstehenden Tönen und Ton-
arten fortzugehen.

Unter Tonart versteht man die geordnete
Fortsetzung gewisser Töne, in die Töne eine
Ordnung nachfolgt, und in einem solchen Töne,
Fortsetzung und Ordnung, wie sie bestanden
sich zeigt, in eine Melodie hinein, mit der sie
begleitende Harmonie, aufbauen, fortzuführen
und vollenden zu können.

Unter Tonarten werden gewöhnlich die
die diatonischen Klanggesamtheiten gebildet.
Von der nun bei der Bestimmung dieser Klang-
gesamtheiten gezeigt wird, dass es auf gewöhnlich
Weise betrachtet werden müssen, nämlich auf
die absteigend, so ergibt sich auf von selbst,

dass wir gewöhnlich Tonarten haben müssen. Diese
gewöhnlich Tonarten sind fast alle nach; oder
wie wir es in gewöhnlicher Weise zu nennen
sollten, die sind moll. In der Tonart
besteht die absteigende diatonische Klang-
gesamtheit, die moll - Tonart ist die absteigende.

Die übrigen Tonarten haben also an der
signifikanten Bildung unserer Tonarten keine
Teil, weil sie nur reinen Tönen, der
Ambitus (Umfang) der die und Moll - Töne
bloß diatonisch ist. Allein, so genannte Molli-
lationen oder Abwärtsgehen in anderen mit
unser angenommenen Tonart stehenden Töne,
machen die Gebrauche der chromatischen und
musikalischen (in so weit unwillkürlich, als
wir noch nicht haben) Tonarten nicht
desto weniger notwendig.

So wie nun die Töne in diatonischen
Klanggesamtheiten aufeinander folgen, wenn
sie aufwärts gehen, so müssen auch in der
aufsteigenden Fortsetzung von anderen, die Töne
in unserer die - Tonart aufeinander
folgen.

Aber so sind in allen Tönen nicht in
der Moll - Tonart die absteigende
diatonische Klanggesamtheit zum Maß.

Wenn man bey diesen Fortschreitungen jenseit
von, so in unserm allgemeinen gebäulichsten
monatlichen diatonisch - chromatischen Klang-
systeme liegt, dann eigentlich nicht mehr
und nicht weniger sind, als zwölfe, nämlich:
c - cis - d - dis - e - f - fis - g -
gis - a - b - h;

zum Grundton eines Tonlehrs angenommen
werden kann, so folgt, daß wir gerade 12
dis - und 12 Moll - folglich überhaupt
24 Töne haben müssen.

Für gewöhnliche Unterfindungen - Geisse diese
gewöhnliche Töne liegt, außer den übrigen
Hauptfindungen in den Fortschreitungen, auf
noch in dem so genannten chromatischen Klang,
das ebenfalls fast oder nicht,
oder dis und moll ist.

Da in unserm diatonischen Octaven
so wohl in der auf - als absteigenden mit sol-
chen chromatischen Klang zum Grunde liegt,
oder vielmehr dasum mitfallen ist, nämlich der
faste in der aufsteigenden, und der nicht
in der absteigenden diatonischen Leiter, so
daß man mit dem Unterfind diese gewöhn-
lichen chromatischen Klänge aufsuchen,
um zu wissen, welches häufigste Unter-

find unter einem dis - und Moll - Tonat

Wenn wir also die beiden chromatischen
Klänge genau betrachten, nämlich der faste
c - e - g; und der nicht a - c - e;
so finden wir, daß der faste nur große,
der nicht aber nur kleine Töne mitfallen.
Der häufigste Unterfind unter einem dis -
und Moll - Tonat wird also die Tro-
pische der beiden Töne bestimmt werden,
und zwar so, daß die dis - Tonat, die große
Töne, die Moll - Tonat aber die kleinen
mitfallen.

Demnach setzen wir von 24 Tönen
so aus:
1. dis:

c - d - e - f - g - a - h - c.

g - a - h - c - d - e - fis - g.

d - e - fis - g - a - h - cis - d.

A - h - cis - d - e - fis - gis - a.

e - fis - gis - a - h - cis - dis - e.

H - cis - dis - e - fis - gis - ais - h.

fis - gis - ais - h - cis - dis - eis - fis.

cis - dis - eis - fis - gis - ais - his - cis.

As - b - c - des - es - f - g - as.

Es - f - g - as - b - c - d - es.

B - c - d - es - f - g - a - b.
 F - g - a - b - c - d - e - f.

2.) Moll, aufsteigend.

A - h - c - d - e - fis - gis - a.
 C - fis - g - a - h - cis - dis - e.
 H - cis - d - e - fis - gis - ais - h.
 Fis - gis - a - h - cis - dis - eis - fis.
 Cis - dis - e - fis - gis - ais - his - cis.
 Fis - ais - h - cis - dis - eis - fis - gis.
 { Dis - eis - fis - gis - ais - his - cis - dis - eis }
 { Es - f - ges - as - b - c - d - es }
 B - c - des - es - f - g - a - b.
 F - g - as - b - c - d - e - f.
 C - d - es - f - g - a - h - c.
 G - a - b - c - d - e - fis - g.
 D - e - f - g - a - h - cis - d.

Absteigend.

A - g - f - e - d - c - h - a.
 C - d - c - h - a - g - fis - e.
 H - a - g - fis - e - d - cis - h.
 Fis - e - d - cis - h - a - gis - fis.
 Cis - h - a - gis - fis - e - dis - cis.

Gis - fis - e - dis - cis - h - ais - gis.
 As - ges - fis - es - des - ces - b - as.
 Dis - cis - h - ais - gis - fis - eis - dis.
 Es - des - ces - be - as - ges - f - es.
 B - as - ges - f - es - des - c - b.
 F - es - des - c - b - as - g - f.
 C - b - as - g - f - es - d - c.
 G - f - es - d - c - b - a - g.
 D - c - b - as - g - f - e - d.

Am 12. Distonanten im Absteigen
 aber die Fortsetzung beobachtet, das heißt:
 durch die unwillkürlichen Töne wieder zurückge-
 hen, durch welche sie am stärksten gegangen
 sind, so sind sie also auf uns zurück
 unwillkürlich zurückgekehrt, ungesucht. Mit
 der Moll-Töne. macht sich aber
 ganz anders. Im freistehenden sind sie von
 dem aus - Tonen bloß allein durch
 die kleine Terz im Abstand; im Absteigen
 aber wirken sie sich auf dem absteigenden
 Distonanten Klangsystem. z. B. A moll.
 Aufwärts: a - h - c - d - e - fis - gis - a.
 Abwärts: a - g - f - e - d - c - h - a.
 der Vorzug aber, warum die Moll-Töne

auf eine andere Art abwärts abwärts
gehen, liegt in dem sogenannten Semitonio mo-
di, Semitonio charakteristico eines jeden Ton-
art. Dieses Semitonium caracteristicum ist
allmal des unter der Octave unter Quinten
liegende ganze Ton. z. B. in c ist es b;
in b - ais; in g - fis; in a - gis, und
so weiter. Ohne dieses Semitonium modi kann
keine Tonart vollkommen bestimmt, und von
anderen ähnlichen Tonaarten unterschieden werden.
Die Franzosen nennen es daher auf den Ton
sensible, und die Deutschen auf bis weichen
den Cithren, um dadurch anzuzeigen, daß
mit durch diesen stählernen Ton glücklich in
eine Tonart gebracht werden müssen.

Wir haben schon bei der vorzüglichsten der Töne
nennen gesehen, daß die Quinte der Quinten
oder der Tonica am nächsten verwandt sey.
Da nun jedes von diesen beiden Töne ihren
Tönen am liebsten, welche jederzeit
als der Ton und Quinte, folglich aus dem
harmonischen Klang besteht, so werden
wahrscheinlich die in diesen Zusammenklängen
bestehenden Töne in einer ähnlichen Ver-
wandtschaft mit einander stehen, wie die Tonica
und ihre Quinte, oder Dominante selbst.
Da nun ferner von Andern der Tönen

18.
besteht, keine Tonart vollkommen stählern
und von allen anderen ähnlichen Tonaarten unter-
schieden werden kann, ohne daß erst durch die
Tönen der Tonica und Dominante glücklich
die Hauptbestandteile oder Hauptunterschiede
eines jeden Tonart angegeben werden, und
das Semitonium caracteristicum zur Tönen,
wie der Dominante gehört, so wird endlich
die Notwendigkeit des Semitonii modi in
dem Ambitus eines Tonart sichtlich und deutlich.

Um diese aber übersichtlicher abzuzeigen,
daß die in unsrer Tonaarten angenommenen
Tönen der Töne auf keine Weise gleichgül-
tig oder gar willkürlich sey, sondern daß
vielmehr jedes in der diatonischen Tonleiter,
selbst auch in der chromatischen diatonisch -
chromatischen Tonleiter nachhalten von glücklichem
eines auf seinen Stelle allein zukommenden,
eigenen Bedeutung haben, muß ich Sie auf
noch mit dem sogenannten charakteristischen
Ambitus unsrer Tonaarten bekannt machen.
Matheson spricht da von dem unter der Quinten
musikalischen Verbindungen gewöhnlich zu seyn,
daß diese charakteristischen und deutlichen
Verbindung der in einem Tonart nachhaltenen
Töne bewirkt und verleiht hat. Er hat
hat noch von ihm unter den Franzosen das
wunderliche gesehen.

Jede Tonart hat also, wie schon unformale
 erwähnt worden, sie mag fast oder wenig sagen
 der bestimmte Ton, die in der Natur und
 die Eigenschaften der Tonart deutlich anzugeben,
 von besonderer großer Wichtigkeit sind, nämlich
 der Grundton, dessen Duz und dessen Quinte,
 oder vielmehr vielmehr ist, der harmonischen
 Klang. Diese drei im harmonischen Klang
 enthaltenen Töne werden mit einem gewissen
 Namen bezeichnet, nämlich Töne (chordae essen-
 tiales) genannt; und der erste derselben
 ist der Primus (chorda finalis) oder
 auf Latein; (principalis) weil der Primus
 und Latein immer vielmehr sagen muß;
 der zweite, nämlich die Duz, Mediant (chor-
 da medians) der unmittelbare Ton, weil
 dieser Duz, nachdem die Tonart fast oder wenig
 sagen soll, ebenfalls groß oder klein sagen
 und nach seiner Eigenschaften die große oder
 kleine Tonart bestimmen soll; der dritte
 der in allen Tönen so oder wenig Tönen
 unveränderlich ist, nämlich die Quinte, die
 Dominante (chorda dominans) der Primus
Primus Ton. Aber so wie dieser drei wesent-
 lichen Töne hat man auch die übrigen in einem
 vollkommenen Tonreihe noch vorkommenden
 Töne, nach dem Grade ihrer Einflüsse in die

Harmonie und Harmonie, und ihrer Duz mit
 springenden Bedeutung gemäß, bestimmten Tönen
 zu geben gelehrt. So hat man z. B. die
Primus und Quinte notwendigen Töne, (chordae
 necessariae) bezeichnet, die Quinte aber nicht,
 sondern Subdominante (subdominans) ge-
 nannt. Ferner die Duz und Terz, natur-
liche Töne (chordae naturales).

Man kann also nach der Classification der in
 die große Tonreihe gehörigen Töne, die auf- und
 absteigend vielmehr ist, nur sieben vorkommen
 lassen, so sieht es so aus:

principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. subdominans.
 c — — d — e — f — —

dominans. naturalis. naturalis f. principalis f. finalis.
 subsemitonium modi.

g. — a — h — — c — —

In der kleinen Tonart.

1.) Abwärts:

principalis f. finalis. naturalis. naturalis. dominans. necessaria f. dominans.
 c — — b — — as — — g — — f.

medians. necessaria. principalis f. finalis.
 es — — d — — c.

2.) Aufwärts:

principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. subdominans.
 c — — d — — es — — f — —
 dominans. naturalis. naturalis f. subsemitonium modi. principalis f. finalis.
 g — — a — — h — — c.

Wenn unter diese Fortschreibungen der Tonen
und vierschen Tonaugen, nach unserer Töne auf dem
chromatischen Klangsysteme gemischt werden, das
heißt, wenn wir uns die gemischten diatonisch-
chromatischen Gesammtheiten bedienen wollen, so sind
die sechs neuen hinzukommenden Töne in Absicht
auf ihre Bedeutung und Stellung in Melodie und
Harmonie, nicht weniger wichtig als die bloß diato-
nischen Klangstufen. Man hat ihnen deswegen
ebenfalls besondere Namen beigemacht, um ihre
Wirkung und Bedeutung dadurch gleichsam aufzu-
zeichnen. z. B.


c - cis - d - dis - e - f - fis - g -gis -
a - ais - h - a, fällt außer den dia-
tonischen Klängen fünf neue Klänge, wenn
auf: cis - dis - fis - gis - ais, die in
Absicht auf ihre Wirkung in neuen Melodie oder
Harmonie, die zirkulären oder stimmigen (chordae
elegantiores, oder mit Buffard zu reden
Cordes belles) Töne genannt werden.

Demnach sind nach folgend die idealischen
zusammengesetzten Dreiklänge dazu, z. B.
cis - des; dis - es; gis - as;
ais - b; so wird ein solches neugeschobenes
Ton nicht minder stürmische Wirkung wegen
der stimmigen Ton (chorda peregrina)

genannt, so daß, wenn man alle diese dia-
tonisch - chromatisch - zusammengehörigen Töne
zusammen in einer Tonalität anordnet, so
die, folgende Schema heraus kommt.
1.) In der ersten Tonalität:



Final.
naturalit.
mit. modi.
necessaria.
elegantit.
naturalit.
peregrina.
elegantit.
dominant.
elegantit.
subdominant.
mediant.
peregrina.
elegantit.
necessaria.
elegantit.
principalit.
Finalit.



Final.
naturalit.
naturalit.
elegantit.
dominant.
elegantit.
elegantit.
necess.
peregrina.
mediant.
necessaria.
elegantit.
Final. Principalit.

Wir haben also in diesem vollständigen dia-
tonisch - chromatisch - zusammengehörigen Octaven
in Absicht auf Bedeutung fünfzehn Achte von Tönen,
z. B.

1.) die wesentlichen Töne (chordae essentialis.)
diese sind die sogenannten harmonischen Tongänge
des hohen und tiefen Tons, nämlich: die Terz,
Quarte und Quinte. Die sind nämlich so
wesentlich, daß bey allen Tönen sie nicht fehlen
in der Natur, sie gehören zu den ersten
Sachen müssen.

2.) die notwendigen Töne (chordae necessariae.)
Sind die Terz und Quarte in jedem Tonsatz
auf in beiden Tönen notwendig, so wohl
in der hohen als in der tiefen.

3.) die natürlichen Töne (chordae naturales.)
Sind die großen Töne und großen Töne, deren
Länge der so notwendigen Quinten Modus der
Harmonie ist. In der natürlichen Tonsatz sind
es die kleinen Töne und kleinen Töne.

4.) die zweyten, zufälligen oder zufälligen Töne
(chordae elegantiores s. accidentales, cordes
belles). Die sind nämlich ab die natürlichen
selben Töne der in jedem Tonsatz gehörigen
Abweichungen zu betrachten — deren der Töne
Tonsatz der Zufall in der Melodie und Harmonie
und sind daher zu neuen Tönen und zufälligen
Tönen notwendig.

5.) die zufälligen Töne (chordae peregrinae.)
Sind nämlich die sogenannten unharmonischen
Töne, die nur in einer einzigen Töne

bestehen sind, und nur auf der Violin,
Clarin, Fagott, oder nur auf der Musikinstrumenten
zu finden sind unvollständigen Verbindungen gehören
nicht können. Die werden deswegen die zufälligen
Töne genannt, weil sie nicht eigentlich
in ihrer natürlichen augenommenen harmonischen
Verhältnisse — harmonischen Tönen gehören.

Von der musikalischen Grammatik. zweiten Abschnitt.

Die Töne von der Harmonie.

So wie im vorhergehenden Abschnitt alle möglichen
brauchbaren Intervallen in Absicht auf
harmonische Verbindung, oder in Absicht auf
die natürliche Bildung unserer Töne,
auf einigen wenigen Tönenklängen festgestellt
und glücklich gezeigt wurde, so müssen auf
hier in der Töne von der Harmonie, alle
möglichen brauchbaren Accorde auf einigen
wenigen Tönen = oder Namen = Accorde fest
gestellt und gezeigt werden können, so daß
kein einziger Zusammenklang, und keine
einzige Verbindung von Accorden zu
denen sich, die sich nicht zu neuen in
harmonischen Tönen, sondern alle Zusammen
stimmungen gehören müssen, gezeigt werden

lassen. Hinsichtlich des Systems des Jomovins, so wie die ganze Harmonik = System vorwärts. Nach genauer Überlegung findet sich, dass beide Arten von Systemen aus einem und eben denselben Quelle fließen, nämlich aus dem Satze und mischen harmonischen Klang.

Ramau ist vielleicht der noch geringere, der ein solches System des Jomovins hat aufstellen wollen. Er hat aber seinen Gebäude noch südäugliche Festigkeit, nach vollständigen Zusammenbau zu geben gewünscht, ob es gleich demzufolge leichtfertig unter seinen Landkinder, zum Theil aber auch unter den Italienern und Deutschen viele Aufseher und Kritiker gefunden hat. Der Franzose fällt es noch bis auf den heutigen Tag nicht ein, dass gegen seine Hypothesen, sowohl an sein Gebäude vorzustoßen, als auch hinzusetzen, den Satz können. Dr. Alambert selbst, der gelehrte und große Mann, war so von der Richtigkeit desselben überzeugt, dass er sogar zu dieser großen und gewöhnlichen Nutzen der Welt, das System des Ramau in seine Art zu begeben,

19.
und diese gedruckte Demonstration, als man in Ramau's eigenem Werke findet, drückte, begreift, liest und zusammenhängendes machen wollte. In wie weit es ihm gelungen ist, können Sie selbst sehen, wenn Sie diese systematische Einleitung in die musikalische Theorie nach den Grundsätzen des Jon. Ramau in der Übersetzung des Jon. Moeping und mit dessen Anmerkungen vergleichen, lesen und untersuchen wollen. Die französische Original-Abhandlung des Ramau selbst, sind: Traité de l'harmonie. Paris 1722. 4. Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art Musical théorique et pratique. Paris, 1750. 8. Nouvelles réflexions de Mr. Rameau, sur sa démonstration du principe de l'harmonie etc. Paris, 1752. 8.

Unter der letzteren hat sich vorzüglich Moeping der Ramau'schen Hypothesen sehr angenommen, und ist es in seinen Schriften, leichtfertig aber in seinen Handbüchern der musikalischen Composition ganz gefolgt. Wie viele Einwendungen aber überfällt, das Ramau'sche System des Jomovins, obgleich es so viele Bestätigungen gefunden hat, mit Recht nicht, können Sie schon daraus sehen, dass unsere besten und größten Jomovisten viele Modulationen gebrauchlich haben, die sich aus der Ramau'schen Hypothese auf keine Weise erklären lassen. Sie können vielleicht sich erinnern, dass diese Modulationen nicht gebrauchlich haben wollten;

es kann aber möglich sein, daß sie nicht allein recht gut, sondern auch so natürlich zu stellen sind, wenn man wirklich nicht zweifelt, daß die Kammer ihren Eigenschaften entsprechen will, daß man besser nicht natürliches und zusammenhängendes finden kann.

Wie richtig und vollkommen übereinstimmend die solche zusammenhängende Systeme der Harmonie sind, kann man sich leicht davon überzeugen, daß man oft dasselbe blindlings und auf bloßes gutes Glück Harmonie ausfinden würde, da wir im Gegensatz zu einem richtigen System gleichsam ein musikalisches Gesetzbuch haben, wonach wir bestimmen können, was musikalisch richtig oder unrichtig ist.

Nach der Größe der Kammerischen Systeme ist die Harmonik wohl die richtigste. Diese hat nicht nur die Kammer wiederholt, und ihren Fortschritt und die zutreffendsten aufgeführt, sondern, was noch mehr ist, daß alle Widersprüche in der Welt nicht ist, selbst die Systeme der Harmonie, die unter dem Titel: Die meisten Gesetze zum Gebrauch der Harmonie, als ein Gesetz zu dem die vierte Zahl in der Musik, 1772. 4, herausgekommen ist.

Da wir ein System der Harmonie haben, so können wir auf alle möglichen Harmonie der besten und schönsten Harmonie besser vor-

stellen, welche immer und stets zu einander passen, als diese die Harmonie, so kann es wohl nicht bezweifelt sein, daß es bei einem System der Harmonie die Harmonie zu Grunde zu legen; zugleich aber auch für und wieder zu machen, so die Harmonie eigentlich von Kammer abgesehen, aber mit der Harmonie, und vor allem der letzten Harmonie eigentlich liegen.

Die Harmonie nimmt zum Grunde also Harmonie mit ganz Grundstücken an, und steht auf der Art, was musikalisch richtig, oder nach dem vierten Satz gesucht ist, zumal zu finden. Diese ganz Grundstücke sind:

- a.) der consonante Klang, der, so wie wir in unserer diatonischen Tonleiter sieht, bestehend aus, oder mehr, oder mindestens sechs kann, und
- b.) der dissonante unvollständige Dissonanzaccord, der ebenfalls nach Aufhebung unserer diatonischen Tonleiter auf einen einzigen Akkord zusammen gesucht werden kann, nämlich: so fällt neben der kleinen Dissonanz, mit der vierten Quinte und großer oder kleiner Terz; oder die kleine Dissonanz mit der kleinen Quinte und kleinen Terz; oder die große Dissonanz mit der vierten Quinte, der und großen Terz. Z. B.



Diese Grundaccorde sind an Vollkommenheit sehr von einander verschieden. Der erste Dorgklang ist der vollkommenste, und die übrigen werden immer unvollkommener zu Gormonin, je weiter sie von diesem entfernt sind. Der Accord der größten Sextime wird also der unvollkommenste sein, je weiter der zweite Dorgklang der vollkommenste war.

Der Accord ist zu Gormonin vollkommen, je näher er mit der Gormonin der Tonica in Verwandtschaft steht, und daher darf ihn unmittelbar oder doch durch wenige Umschreibungen der Gefühl nicht sehr gefahren lassen oder eine Modulation sehr gewaltsam, und bestimmt werden kann.

So steht z. B. die Gormonin des ersten Sextimeaccords unmittelbar in der Gormonin der Tonica:



Die Gormonin des zweiten Sextimeaccords bedarf schon mehrerer Umschreibungen:



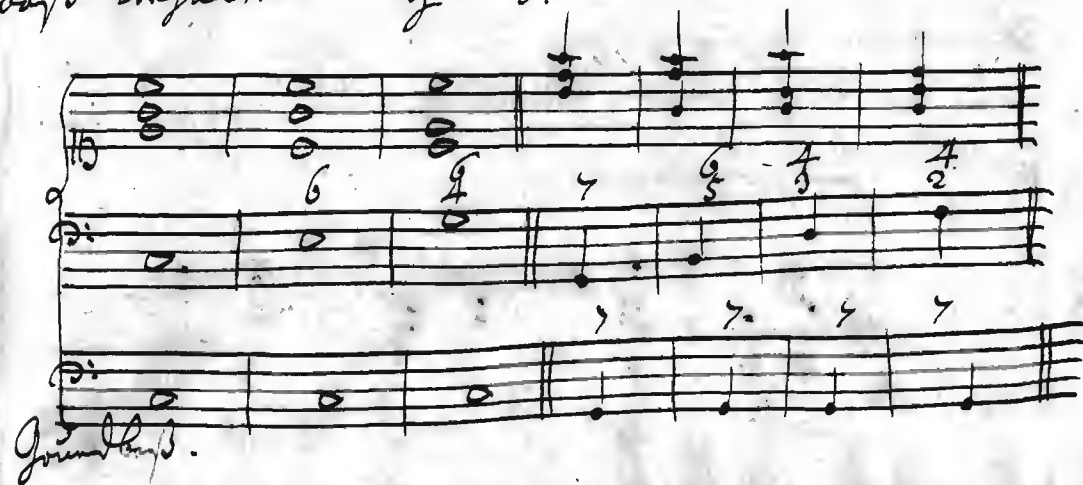
Die Gormonin des dritten muß so wohl noch von Umschreibungen, als vielmehr immer an sich selbst unvollkommener, weil sie auf eine Modulation führt:



Die Gormonin des vierten Sextimeaccords am meisten, und ist daher auf immer allein an unvollkommenheit:



Alle vorerwähnte Grundaccorde, oder vielmehr Umkehrungen von den beiden Grundaccorden, leiden wieder aber so viele Veränderungen, als sie einzelnen Töne zu sich aufnehmen, das heißt: je weiter in ihrem aufzunehmenden Tonraum sie sich befinden und je weiter = oder Kopf = Note gemacht werden. Dieser aus der Veränderung entstehende Accord heißt dann abwärts oder aufwärts Grundaccord, je nachdem er aus dem Grundaccord hervorgeht. Z. B.



Esse so mit di Grundaccord selbst, nach der
 Weise, in welcher sie auf einander folgen, in allen
 Kombinationen an Harmonien müde, so setzen auf die
 darauf nachstehenden Progressionen, nach oben der Ord-
 nung an Vollkommenheit einander nach, und zwar
 von oben der Ursache, nämlich, weil jede derselben
 mehr oder später durch Umwege, oder durch unvoll-
 kommenen Accord in das Gefühl der Ruhe
 führt.

Wenn wir diesen Accord auf einander folgen,
 so kann jede in ihrer natürlichen Ton, so viel ein-
 zelne, als mit andern zugleich, verbunden sein
 unter oder von oben, durch einen nachfolgenden
 Ton aufgeführt werden. Man nennt diese
 Progressionen mit den musikalischen Künsten:
Katabation, Aufsalbung, Quödsalbung. Auch
 dieser Katabation nachfolgend eine Menge anderer
 Accord, die aber alle unter denselben Namen
 accord gehören, von welchen sie als Quöds-
 salbung angesehen sind. Zum Beispiel
 will ich von jeder Gattung nur einige aufzählen.
 z. B. Im Durklang.



Im Durklang Accord

Im Dur-
 klang
 der Durklang.



Im Quödsalbung - Accord.

Im Quöds-
 salbung
 der Quödsalbung.



Wenn der
 Bass eine
 Progression
 macht.



Im Durklang = Accord.



Im Quödsalbung = Accord.

Im Quöds-
 salbung
 der Quödsalbung.



Im Frozquarten - Accord.

In der ersten
Korrekture
des Orgelwerks
Accord.



Im Quinten - Accord.

In der zweiten
Korrekture
des Orgelwerks
Accord.



Wenn der
Orgelmann
Korrekture macht.



Der Grundbaß von allem auf den Korrekturen des
Orgelbaßes und dem einzelnen oder mehreren
Tönen derselben zugleich angebrachten Korrekturen auf
stehenden Accorden ist C, so wie von den
auf den Korrekturen des Orgelwerks Accordes auf
stehenden G. Daß der auf solchen Voraussetzungen
aufstehenden Accord eine fast unzulässige Menge
haben müssen, läßt sich am meisten und deutlichsten
erkennen, daß man auf diese Weise
im Grunde ist, die vollständigsten

und vollständigsten Accord auf einem einzigen
Grundbaß zu errichten.

In Abtast auf Wohl - oder Unvollständigkeit im Orgelbau
kann man alle diese Korrekturen nachstehende Dispositionen
zu den der Disposition des Orgelwerks und seiner
Korrekturen, diese die Orgelwerke zufällig und un-
vollständig. In diesen Korrekturen nachstehende Dispositionen
Dispositionen nicht gegen die Grundton selbst, son-
dern nur gegen die Ton des Accordes, welche sie
ausfallen, und zu dessen Stelle sie eigentlich stehen.
Die Orgelwerke und ihre Korrekturen singende Dispositionen
nicht abzugeben, weil sie zu die Stelle neuer Ton-
setzung gebracht sind, sondern weil sie die Orgelwerke
und die Orgelwerke beibehalten werden.

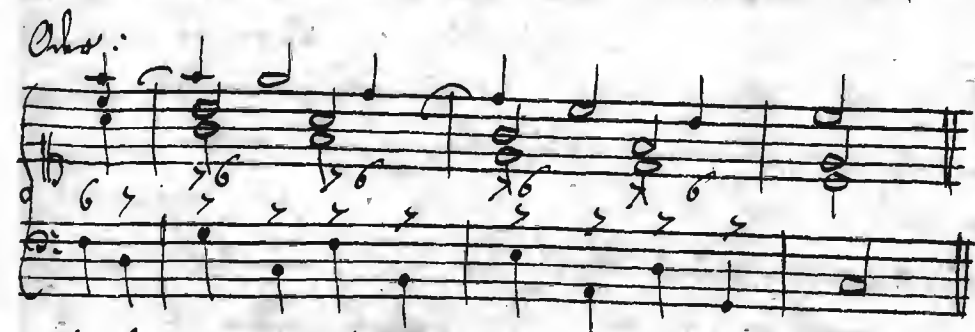
Außer den angeführten Voraussetzungen der
Orgelwerke Grundbaß und der Orgelwerke, gibt
es auf noch eine Anticipation, (Vorabnahme)
dieser Orgelwerke die vollständigsten Accord
bekommen. So wie man es auch auf diese Weise
Grundbaß eine Veränderung, sondern gibt
es nur noch mehrere Mannigfaltigkeit, als
zu diesen Voraussetzungen und Korrekturen
allein nachstehende konnte. Es ist z. B. der
aufstehenden Orgelwerke: oder abtastend:



bleib' durch Aufzichtigung mit der Subordination zu-
 binden, zu erklären, ohne welches Mittel man sich nicht
 mehr nachvollziehen können, weil man nicht wissen
 könnte, in welcher Grundform die Auflösung zu machen
 müßte. Als folgende Auflösung dieser Progreßion
 mache die deutlich sehen, daß es nicht möglich
 als Progreßion der Art, sondern auf Aufzich-
 tionen zu der Subordination, und dann zu folgen auf
 sehr natürlich fortzuführen Grundform zu
 built ist. 2. T.



Grundbeisp.



Grundbeisp.

Ist aber der Progreßion auf folgende Art
 eingerichtet,



so sind die Subordinationen in der letzten Nummer, wie

in folgenden Auflösungen deutlich wird. 2. T.



Grundbeisp.

Da die obigen drei Mittel, nämlich die Natur der man-
 haltigen Gesammtheit, die auf gewisse Grundformen auf-
 zuziehen, um nachfolgend aufzufassen zu können, und die
 nachfolgend, Subordination und Aufzichtigung, kommt noch
 die Voraussetzung der Resolution, die aber mit der
 der nachfolgenden Progreßion und ist eine Voraussetzung statt
 findet.

Das sind also die fünf Grundregeln, worauf das hier
 besagte System der Formeln beruht ist, und worauf
 sich alle möglichen Accorde, die man auf so man-
 nige Weise ab zu stellen, auf gewisse einfache
 Grundformen zurückführen lassen müssen. Ein
 solches System der Formeln ist gleichsam eine neue
 lateinische Logik, worin man alle die in
 der Sprache jedes Volk zu finden Worte, zum
 Namen — oder Vokal — Wort dasselbe ge-
 hören, und dadurch nach dem natürlichen Gesetz
 nach der Logik und der Laut, welche gewisse
 dem Namen und dessen Ableitungen folgen,
 bestimmen können, in wie weit jedes in
 gewissem Leben übliche Wort in einer neuen
 common logisch eingerichteten Sprache geordnet

dass die letzte Folge offenbar selbst ist, wenn
 wir uns auf auf das übrige gar nicht verlassen
 wollen, können wir davon sehen, dass nach dem
 Kausalbegriffen System nicht bloß die der Angewandtheit
 und deren Beschreibungen, sondern auch die der Activi-
 tät und der Dispositionen zu den zum Ding
 klaren gehörigen Nennungen, mögliche Dispositionen
 nachstehen sind. Obgleich alle auf diese Weise
 nachstehende Dispositionen vom Jon. Kausalbegriff nicht
zufällig, die aber die möglichen Beschreibungen der
 Angewandtheit nachstehen, nachstehende genannt werden
 sie, so steht man doch wenigstens, dass die Angewandtheit
 nicht die Quelle also sondern nur eine gewisse
 Gattung von Dispositionen ist.

musica secondo la vera scienza dell' Armonia
(Padua, 1754) macht des Jon. Wron Observations
sur l'harmonie, novum des Fortinifis Werk in
seiner Uebersetzung gelieft und beistehend ist. Die andere
genau für und wider sich inbegriffen, finden, weil
Fortin sein System in den mathematischen Calcul
eingeschalt hat, ohne, wie selbst seine Freunde an-
zusehen haben, den Calcul zu verlassen. Vorüber
die mit diesem Werk, nach dessen Tractat: dei
Principi dell' armonia musicale continuata nel
diatonico genere, da ebenfalls in Padua 1761
erschienen ist, so haben sie eingesehen alle
Begriffe, was aber diese Methode geistreich ist,
und die Sprache gewandt hat.

So wird übersehen von Gesammterfahrungen und der
Förderung unserer Accorde und Harmonien. Es ist
aber zur vollkommenen Erkenntnis des Lesers von der
Harmonie nicht einzuwenden, dass mit jeder Harmonie
auf eine gewisse Harmonie zurückzuführen müssen; wir
müssen auf die Art und Weise kommen können, nach
Accorde eines der Bedeutung ihres Forderung anzuordnen
des geübt werden, zur Bedeutung und nicht gewisse
musikalische Töne zu verstehen. So wie in der Praxis
die Abstammung der Töne auf die gesammterfahrende
Erkenntnis des Tones nicht genau eingewiesen wird
einfluss hat, aber auf keine Weise lässt, wie die
erforschenden Töne zum Ausdrücken gewisser Gedanken
mit anderen verbunden werden müssen; so an-
fängt es sich auf mit dieser Spiel der musikalischen

Abhängigkeit. Was können darüber nur das
Gefühl registriert der Ton - und Accorde - Sa-
milien können, ohne noch zu wissen, wie sich die
einzelnen Glieder dieser verschiedenen Familien
auf andere schon Geführte untereinander
verhalten.

Dieses Spiel der musikalischen Harmonie spielt mit
sämtlichen Künsten Pythagorischen, oder die
Kunstvollstimmung zu komponieren, und selbst mit
die Fortführung und Fortführung der Harmonie.
Die richtige Fortführung der Harmonie aber, oder
welches niemand ist, die Wichtigkeit der musikalischen
Töne, fängt von dem richtigen Gebrauch der
musikalischen Intervalle ab.

Was bedeutet uns in unserer musikalischen Welt
unmöglich, folgende Intervalle, nämlich:

- 1, des Einklangs;
- 2, des Octave;
- 3, des Quint;
- 4, des Quart;
- 5, des Quarte;
- 6, des Sexte;
- 7, des Septime;
- 8, des Oktave;
- 9, des Nonne;
- 10, des Decime, und
- 11, des Undecime.

Wenn Sie diese Intervalle nach den
Anzahl, die dazwischen, die dazwischen, die dazwischen,
zählen, so können, so haben Sie sich selbst

müßte dabei zu denken, ob im rein Octav verhält-
niß, Quarten, Terzieren und Sexten, diese
formelhaft Befandlung nicht vorzuziehen ist. Das über-
haupt alle diese Intervallen mit ihrer mannichfal-
tigen Vergrößerungen und Verkleinerungen wieder
in Con- und Dissonanzen überzuführen können,
ist schon bei der Befandlung von den Intervallen an-
genommen worden. Da aber dieses Überführen der
Intervalle auf ihre Befandlung insgesamt großen
Einfluß hat, so müssen wir, ehe wir weiter gehen,
den Begriff derselben, so viel möglich, genau zu
bestimmen suchen.

Ein consonantes Intervall nennen wir eine
solche Zusammenstimmung von zweien Tönen, die
unwiderstehlich ist, und das Gefühl so befriedigt und
beruhigt, daß es nicht mehr verwehrt. Wenn wir
aber in der Musik bloß consonante Intervalle ge-
brauchen wollten, so würden unsere Compositionen
gänzlich uninteressant sehr mangelhaft und ungeschmackhaft
werden müssen. Obgleich selbst consonante In-
tervallen betrachten aber noch der eigentümliche
der Dissonanzen annehmen, wenn sie unwillkürlich der
Tonsatz, in welcher oder modalisch wird, kommt
sind, und sich selbst vollenden läßt, daß
ganze Musik aus lauter consonanten Harmonien
bestehen könnte, ohne deswegen der Reiz der
Mannichfaltigkeit gänzlich zu verlieren, wie
man häufiglich aus den Compositionen, die

zu uns noch aus dem vorgehenden und den vorher 30
Jahren der jetzigen Lebensweise übrig sind, sehen kann;
so ist solche Mannichfaltigkeit doch zu gering und zu
gleichmäßig, als daß sie eine gehörig gefühlte angenehme
Unterhaltung bewirken könnte. In solchen Fällen
sagt Plato, er will das geringere Consonante die
Rolle der dissonanten Intervalle.

Um unsere Compositionen also hinlänglich mannich-
faltig und dadurch gleichsam piquant zu machen, müssen
wir uns der Dissonanzen bedienen, die wenn sie gut
angebracht werden, und ihre Wirkung mit dem sanfteren
der Consonanzen gehörig vermischt wird, von großem
Nutz und Vortheil sind, und die Möglichkeit zu der Musik brin-
gen, folglich aber dadurch die besten Hilfsmittel zum
guten Ausdruck sind.

Das Wort Dissonanz bedeutet einen Klang, in
welchem man wenig Töne überführen kann, die sich
nicht leicht genug mit einander vereinigen können.
Der rein Intervall, den wir an Wohlklang halten, ist
das Gegenstück von Consonanz. So wie das Consonante
als reine solche Vereinigung der zu einem
Intervall gehörigen Töne besteht, daß sie sich
gleichsam zu einem einzigen Klang zu vereinigen
scheinen, so besteht das Dissonante als eine unvoll-
kommene Vereinigung solcher Töne, die in sich etwas
widerstreitendes haben, und daher keine Vereinigung
fähig sind. Man merkt, daß dieses Widerstreitende
in zwei Klängen, immer fortwähren und sich selbst
nicht zu lösen für nichts in Abseht auf Töne
oder Töne kommen. Kommen sie sich aber so nahe,

daß man sie völlig für einen Satz, so wie
das Dissonanz in der Konsonanz annehmen, also
so für einen Satz, die Dissonanz wird in der Konsonanz
aufgelöst.

Man nimmt daher die Dissonanz in der Musik nur
geringer Aufmerksamkeit mit der Auffindung der Windungen
und Widersprüche, zu, die man bei Tönen sucht,
die das nicht sind, was sie nach ihrer Formung
sich zu zeigen sollten. Die Bestätigung dieser Auf-
fassung bedient man sich folgenden Beispiele, und
nimmt an, daß wir die verschiedenen Töne der Ton-
reihe so klar und deutlich aufnehmen, als wir die Ver-
schiedenheit der Länge an verschiedenen klingenden
Tönen wahrnehmen. Gewöhnlich liegt auf der Hand,
daß man die Ton- und Dissonanz aus der
Verfälschung der Töne herleiten zu können glaubt.
So wie wir bei jeder verschiedenen klingenden Ton-
reihe wahrnehmen, daß die eine mehr die gleiche
geringere Anzahl als die Anzahl der anderen aufweist,
und immer im Grunde steht, sind beide notwendig
und zugleich ganz besonders nach ihrer bestimmten
Verfälschung gegen einander vorzuziehen, so
als auf der Konsonanz Töne beschaffen.
Tobald aber ganz verschiedene klingende Töne
begriffe von gleicher Länge sind, so daß wir
ihre Verfälschung nicht mehr wissen und genau
bestimmen, um wie viel die eine kürzer oder
länger sei als die andere, sind wir gewohnt
zu glauben, so sollen wir einander gleich zeigen,

und es kann leicht der gewöhnliche Ausgang sein, daß
sie es nicht sind, nur niedrige Mischung auf sich.
Da diese Vermutungen als richtig angenommen
werden können, so folgt daraus, daß das
Dissonanz ganze Ton nichtlich davon liegt,
daß man in der Zeit einen Ton beschreiben
Intervall nach Intervall beschreiben kann, und
nicht dasselbe das nicht ist, was es immer dunkle
Gefühle nach zeigen sollten. Wenn wir z. B. C und
d, ganz nahe an einander klingende Töne zugleich
hören, so mischt sich ihre wahre Harmonie
stimmung das dunkle Gefühl, daß sie gleich
sich zeigen sollten. Die Auffindung aber widerspricht
diesem Gefühl. Was bei dem Intervall c-d
statt findet, finden wir nach einer Befragung,
wenn wir c-eis zugleich hören, weil wir so
nach gewohnt glauben, daß beide Töne notwendig
sich zeigen sollten.

Nach dem anderen Umstand steht diese Folge
vielleicht zur vollkommenen Bestätigung. Z. B. Wenn
wir eine die geringste niedrige Auffindung, die
ganze diatonische Reihe c-d-e-f-g-
a-b-c, hören und hören sie hören. Worin
haben wir ganz nahe an einander klingende
Töne c und d. wenn sie auf einander folgen
müßte niedriger, und man kann sie es nicht
wenn sie zugleich gehört werden? Gewiß nicht
kann man nicht hören, als weil man im ersten Falle
gleich versteht, daß es verschiedene Töne zeigen sollte, im anderen

